ACADEMIA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ „GHEORGHE DIMA” CLUJ-NAPOCA
ȘCOALA DOCTORALĂ „SIGISMUND TODUȚĂ”

TEZĂ DE DOCTORAT

Interferența variațiunii cu fantezia
în creația concertantă pentru pian din Romantism și Postromantism

Doctorand:
Bogdan-Ionuț Bohuș

Conducători științifici:
Prof. univ. dr. habil. Adriana Bera
Prof. univ. dr. Cristian Misievici

CLUJ-NAPOCA
2021

CUPRINS

REZUMAT

Teza de doctorat intitulată *Interferența variațiunii cu fantezia în creația concertantă pentru pian din Romantism și Postromantism* reprezintă atât o completare teoretică a experiențelor interpretative personale alături de diferite orchestre simfonice cu care am colaborat în calitate de solist, cât și o continuare a cercetării efectuate în perioada studiilor masterale, în care am urmărit câteva dintre ipostazele structurale ale concertelor pentru pian și orchestră din Clasicism și Romantism.

Studiind istoria concertului instrumental, am descoperit câteva specii derivate din acesta, insuficient sau deloc explorate – lucrările concertante monopartite constituite din mai multe secțiuni (variațiuni, fantezii, potpourri-uri, rondo-uri cu acompaniament orchestral) și lucrările concertante miniaturale (denumite *Konzertstück* sau *concertino*) – care au reflectat preocuparea compozitorilor romantici pentru inovație în plan structural, urmărind noi țeluri artistice și expresive. Dintre acestea, mi-au atras atenția variațiunile concertante, despre care am crezut inițial că sunt doar apariții sporadice în vastul repertoriu pianistic, fiind ignorate aproape complet în compendii dedicate genului concertant și destul de rar interpretate pe scenă. Descoperind însă câteva antologii care cuprind toate lucrările concertante compuse și interpretate vreodată, am constatat că această specie nu este de fapt un fenomen atât de neobișnuit, numărul lucrărilor de acest tip fiind mai mare decât anticipasem. Dintre acestea, am considerat că *Variațiuni pe tema "Là ci darem la mano"* op. 2 de Frédéric Chopin, *Totentanz – Parafrază după Dies irae* de Franz Liszt, *Variațiuni simfonice* de César Franck și *Rapsodia pe o temă de Paganini* op. 43 de Serghei Rahmaninov sunt cele mai relevante, având în vedere că au fost primite pozitiv de criticii, muzicienii și publicul vremii deopotrivă, și sunt printre puținele din categoria lor care au mai rămas în repertoriile marilor pianiști concertiști.

Înainte de examinarea acestor opusuri, mi s-a părut indispensabilă o prezentare generală a principiului variațional, care se află la baza acestor lucrări. Primul capitol, *Ipostaze ale principiului variațional din Renaștere până în secolul XX*, urmărește așadar proveniența și semnificația termenului „variațiune" în diferite limbi și tratate, accepțiunea lui în arta retorică, tipurile de procedee variaționale, structura și proveniența temelor, clasificările, grupările și caracteristicile tipologiilor de variațiuni, în funcție de curentele stilistice în care se manifestă, cu exemple de lucrări din literatura muzicală. Dintre speciile prezentate, cele identificate în lucrările selectate sunt variațiunile ornamentale, variațiunile de caracter și variațiunile libere.

În capitolul *Reflectări ale fanteziei instrumentale și temei cu variațiuni în creația concertantă pentru pian și orchestră* am dorit să surprind felul în care aspecte specifice fanteziei libere se răsfrâng asupra mai multor genuri muzicale, îndeosebi în concertul instrumental și în speciile derivate din acesta. Am explicat cum tratarea fanteziei ca preambul pentru alte genuri și forme a condus la eliminarea granițelor dintre acestea, producându-se simbioze precum sonatele „quasi una fantasia" op. 27 de Ludwig van Beethoven, *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata* de Liszt sau *Sonata-fantezie* op. 19 de Scriabin, respectiv *Fantaisie-Impromptu* și *Polonaise-fantaisie* op. 66 de Chopin sau *Valse-fantasie* de Glinka. De asemenea, asocierea fanteziei cu tema cu variațiuni în *Fantezia corală* op. 80 de Beethoven sau construcția în patru secțiuni contrastante din *Konzertstück* op. 79 de Weber relevă noi perspective structurale, care presupun renunțarea la forma de sonată și la structura tripartită convențională, convergând înspre conturarea variațiunilor concertante. Un alt aspect esențial pe care l-am abordat este polisemantismul termenului „fantezie". Începând cu secolul al XIX-lea, acesta putea face referire la o lucrare monopartită cu mai multe secțiuni, la un ciclu de piese coerente ca structuri de sine stătătoare sau conectate printr-un nucleu tematic cu rol de element ciclic, sau la lucrări (variațiuni, rapsodii, reminiscențe, ilustrații, *potpourri*, parafraze sau *mélanges*) pe teme cunoscute – opere, dansuri, cântece populare – cu sau fără acompaniament orchestral. Tot în acest capitol am inclus un tabel care cuprinde lucrările concertante pentru pian și orchestră, configurate în formă de temă cu variațiuni sau cu titlul de *variațiuni*, de la începutul secolului al XIX-lea până în prima jumătate a secolului XX, pentru a avea o perspectivă de ansamblu asupra evoluției speciei, expunând și principalele trăsături ale acestora (aspecte structurale, material tematic, relația dintre solist și orchestră).

Următoarele patru capitole sunt concentrate asupra celor patru lucrări selectate, în ordinea în care au fost compuse. Am urmărit evidențierea unor particularități ale stilurilor și limbajelor muzicale ale compozitorilor, în raport cu etapele creației, informații legate de geneza lucrărilor, respectiv analiza structurală și sugerarea unor strategii interpretative la fiecare opus în parte.

Variațiuni pe tema "Là ci darem la mano" op. 2 (1827) de Frédéric Chopin reflectă tendințele epocii în privința prelucrării unor teme din opere într-un limbaj muzical specific stilului briliant și o structură monopartită cu trei secțiuni. Însă această lucrare se ridică la un nivel superior, printr-o concepție dramaturgică originală, în care figurațiile de virtuozitate din fiecare variațiune dobândesc valențe expresive și poetice și pot sugera scene dintr-un tablou fantastic. Lucrarea este constituită dintr-o introducere lentă, urmată de tema din opera *Don Giovanni* de Mozart, cinci variațiuni ale acesteia, și finalul *Alla Polacca*, secțiuni conectate

prin metamorfozarea incipitului tematic, care conferă organicitate și omogenitate discursului muzical.

Totentanz – Parafrază după "Dies irae" (1864) de Franz Liszt reprezintă una dintre puținele lucrări concertante programatice din literatura muzicală destinată pianului, implicând simboluri muzicale și extramuzicale, concepte filosofice și religioase, respectiv personificări ale temelor și instrumentelor prin sonorități și timbruri orchestrale sugestive. De asemenea, opoziția temelor *Dies irae* și *La folia*, a ipostazelor viață-moarte și a caracterelor angelic-demonic, reprezintă conflictul declanșator al dramaturgiei lucrării, aceasta putând fi asemuită cu un poem simfonic. Construcția originală a lucrării cuprinde o introducere, ce conține prezentarea orchestrală a temei *Dies irae,* urmată de tema solistului și șase variațiuni, dintre care ultima reprezintă de fapt tema *La folia*. Aceasta este urmată la rândul ei de alte șase variațiuni, nenumerotate, iar coda implică revenirea temei *Dies irae*.

Variațiuni simfonice (1885) de César Franck este considerată una dintre cele mai valoroase creații ale compozitorului și un model din perspectivă estetică și arhitectonică, datorită manierei în care sunt unificate, prin ciclicitate, cele trei secțiuni – introducerea, având două entități tematice originale, tema propriu-zisă, rezultată din contopirea celor două articulații tematice, șase variațiuni ale acesteia și un final într-un tempo rapid. Întreaga construcție se bazează pe nucleele motivice generatoare, care formează materialele tematice ce vor fi supuse transformărilor. Mai mult decât atât, interferența multiplelor tehnici variaționale și principii structurale într-un întreg organic, magistral articulat, sugerează o eliberare de constrângerile formale, permițând multiple interpretări plauzibile.

Rapsodia pe o temă de Paganini op. 43 (1934) de Serghei Rahmaninov este lucrarea cea mai cunoscută și cea mai amplă dintre cele analizate, conținând 24 de variațiuni pe două teme în opoziție – *Capriciul în la minor nr. 24* de Niccolò Paganini și *Dies irae*. Variațiunile sunt structurate în trei secțiuni contrastante, având funcții asemănătoare părților unui concert instrumental, și introducând un procedeu inedit: prezentarea temei după prima variațiune. Deși compozitorul nu a fost adeptul programatismului, lucrarea poate fi considerată ca fiind programatică, datorită alegerii celor două teme cu puternică încărcătură simbolistică, și concepției dramaturgice a lucrării, revelate într-una dintre scrisorile autorului, în care face referiri la ipostaze ale diabolicului, dragostei și morții cuprinse în firul narativ al variațiunilor.

În subcapitolele de analiză, am reliefat principalele asemănări și deosebiri dintre temele din lucrările originale și versiunea lor în cele patru lucrări, legăturile dintre temă și variațiuni, relațiile dintre variațiuni, modificările caracterelor în funcție de transfigurările

materialului tematic, elementele de limbaj, relația dintre solist și orchestră, procedeele de unificare a secțiunilor și impactul simbolurilor muzicale sau extramuzicale (în cazul în care există) asupra caracterelor și dramaturgiei.

Configurarea strategiilor interpretative a presupus un periplu între decodificarea semnificației muzicale din partitură, reconstituirea ei prin experiența interpretativă proprie și ascultarea înregistrărilor unora dintre cei mai valoroși pianiști. Am oferit soluții tehnice, digitații alternative, propuneri de frazare, intonare, tușeu, timbrare a vocilor, dozare a intensității sonore, pedalizare, relaționare cu orchestra. În cazul lucrărilor programatice, am propus unele procedee prin care pot fi sugerate simbolurile, imaginile, personajele sau conceptele prin interpretarea muzicală, analizând totodată modul în care acestea influențează caracterul discursului muzical. Având în vedere faptul că tema cu variațiuni este elementul fundamental al acestor lucrări, am prezentat posibile grupări în segmente ale variațiunilor care se înrudesc, pentru clădirea arcului dramatic, dând astfel unitate discursului muzical.

În concluziile finale, am subliniat asemănările și deosebirile dintre cele patru lucrări concertante, făcând referiri asupra titlurilor diferite, structurii, temelor, tipologiilor variaționale de care aparțin, elementelor prin care se produce interferența dintre fantezie și tema cu variațiuni, posibilelor afiliații programatice, relației dintre solist și orchestră, precum și asupra problemelor interpretative pe care le presupun. Niciuna dintre lucrările analizate nu face vreo referire la fantezie în titlu, dar, după cum am menționat, termenii „fantezie”, „variațiuni”, „parafrază” sau „rapsodie” pot fi interschimbabili, având semnificații similare. De asemenea, structura specifică în trei secțiuni unificate prin diferite procedee compoziționale, natura imprevizibilă care constă în scriitura de tip improvizatoric, cadențe și schimbări bruște de la un caracter la altul, respectiv impulsionarea imaginației, atât a interpretului cât și a ascultătorului prin implicarea unor elemente programatice, dovedesc înrudirea cu acest gen. Fiecare dintre aceste modele are măcar o secțiune în formă de temă cu variațiuni, iar unificarea secțiunilor se realizează prin transformare tematică, travaliu motivic, ciclicitate sau implicarea unei forme tristrofice cu repriză. Din punct de vedere tematic, se conturează două perspective – variațiuni pe o singură temă (*Variațiunile* op. 2) și variațiuni pe teme multiple (*Totentanz, Variațiuni simfonice* și *Rapsodia* op. 43). Natura temelor reflectă tendințele perioadei în care au fost compuse, opusul lui Chopin preluând tema din opera *Don Giovanni* de Mozart, variațiunile lui Liszt și Rahmaninov prelucrând teme cu un caracter „serios” (*Dies irae, La folia, Capriciul nr. 24* de Paganini), iar lucrarea lui Franck fiind elaborată din teme originale. În cele patru modele analizate se poate observa tendința de

contopire a speciilor variaționale – ornamentală și de caracter la Chopin și Liszt, respectiv ornamentală, de caracter și liberă la Franck și Rahmaninov.

Abordarea scriiturii orchestrale în raport cu solistul este un element întâlnit în diferite ipostaze, în funcție de mentalitatea vremii: în *Variațiunile* op. 2, orchestra este complet subordonată solistului, cu rare dialoguri, singurele intervenții relevante fiind ritornelele dintre variațiuni; în *Totentanz*, orchestra devine mai implicată, prezentând materialele tematice, și contribuind la firul narativ prin sonorități sugestive; în *Variațiuni simfonice* cei doi interlocutori sunt tratați într-un mod egal și au o relație de colaborare; *Rapsodia* conține ipostazele cele mai complexe, solistul putând fi atât elementul central cât și integrat în orchestră, iar relația cu orchestra este fie de colaborare, fie de confruntare. Chiar dacă programatismul nu este explicit în aceste lucrări, construcția dramaturgiilor pe teme celebre și/sau contrastante, titlurile sugestive, personificarea solistului și instrumentelor din orchestră, simbolurile muzicale și extramuzicale, discursurile muzicale de natură descriptivă și cunoașterea surselor de inspirație, contribuie la conturarea unui fir narativ și la alcătuirea unui tablou fantastic.

Deși dimensiunile celor patru modele de variațiuni concertante sunt semnificativ mai reduse decât cele ale unui concert convențional, din perspectivă interpretativă sunt deosebit de complexe, prin spectrul larg de atitudini expresive derulate într-un spațiu restrâns, prin diversitatea figurațiilor de virtuozitate și implicarea continuă, plină de intensitate a solistului în discursul muzical. Conceptele variate și inedite care stau la baza acestor lucrări ridică probleme interpretative diferite față de concertul convențional, motiv pentru care solistul își poate forma o viziune de ansamblu asupra întregii lucrări doar pornind de la microstructură, prin cunoașterea și înțelegerea modalităților prin care se îmbină elementele provenite din fantezia liberă, tema cu variațiuni și concertul instrumental deopotrivă. De asemenea, analizând fiecare variațiune în parte, se poate determina cum se aseamănă sau se deosebesc, cum pot fi grupate în funcție de aceste criterii și care este rezultatul grupărilor în economia lucrării. Având în vedere considerentele expuse, am ajuns la concluzia că lucrările analizate, în pofida unei structuri neconvenționale, conțin reminiscențe ale concertului instrumental tripartit, atât prin structura în trei secțiuni contrastante cât și prin arcul dramatic rezultat din unificarea variațiunilor, implicând o succesiune a mișcărilor repede-lent-repede. Pasajele de tip improvizatoric, cadențele și figurațiile de virtuozitate specifice fanteziei permit însă posibilitatea de a implica latura creativă a interpretului cu mai puține restricții, pentru a reda senzația unui act spontan.

Așadar, opinia muzicologului Adolf Bernhard Marx, conform căreia fantezia este mijlocul prin care se pot transcende formele convenționale, reprezentând un concept care funcționează autonom, poate fi extinsă asupra formelor care rezultă din interferența variațiunii cu fantezia, prezente în aceste lucrări concertante. Am speranța ca această teză de cercetare să aducă argumente convingătoare în favoarea aprecierii variațiunilor concertante ca lucrări în care rezidă concepte inovatoare, care merită mai multă atenție și aprofundare din partea muzicologilor și interpreților. Consider de asemenea că redescoperirea și deschiderea către lucrările analizate și către cele asemănătoare, ar reprezenta un câștig atât pentru interpreți cât și pentru public, oferind itinerarii sonore și structurale mai puțin previzibile decât cele ale concertelor convenționale.

Cuvinte-cheie: interferență, variațiuni, fantezie, concert instrumental, Romantism, Postromantism, Frédéric Chopin, Franz Liszt, César Franck, Serghei Rahmaninov

ABSTRACT

The doctoral thesis entitled *The Interference of Variation with Fantasy in Concertante Works for Piano and Orchestra in Romanticism and Postromanticism Eras* represents both a theoretical addition to my personal interpretative experiences with different symphonic orchestras with whom I have collaborated as a soloist, and a continuation of the research I have conducted during my master's studies, where I examined a few of the structural stances in Classical and Romantic piano concertos.

While investigating the history of the concerto, I discovered several derived species, insufficiently explored – one movement concertante works (variations, fantasies, potpourris, rondos with orchestral accompaniment) and miniature concertos (entitled *Konzertstück* or *concertino*) – which reflect romantic composers' overall concern for innovation in structure, in order to pursue newly artistic and expressive purposes. Out of these, concertante variations are the ones that mostly drew my attention, initially believing there are only a few examples in the extensive piano repertoire, as they are almost completely overlooked in compendiums that are dedicated to the concerto and they are quite infrequently played. However, a couple of anthologies that I have found later led me to think that this variety is not such an unusual phenomenon after all, the number of these works being greater than anticipated. I considered that Frédéric Chopin`s *Variations on "Là ci darem la mano"* op. 2, Franz Liszt`s *Totentanz – Paraphrase on "Dies irae"*, César Franck`s *Symphonic variations* and Sergei Rachmaninoff`s *Rhapsody on a Theme by Paganini* op. 43 would be the most relevant for this study, considering they were highly appraised equally by critics, musicians and the public, whilst also being one of the few works in this category that still remained, to a certain extent, in the greatest pianists' repertoire.

Before looking into these opuses, I found it crucial to make a general presentation of the variation techniques that represent the basis of these works. The first chapter, *Hypostases of the variation technique from Renaissance to the 20th century*, follows the origins and the meaning of "variation" in different languages, treaties and in the art of rhetoric, types of variation techniques and musical themes, rankings, groupings and features depending on the art movement they belong to, with examples of titles from music literature. Among the presented species, the ornamental variation, the character variation and the free variation are the ones identified in the four selected works.

In the second chapter, *Reflections of fantasy and theme and variations in concertante works for piano and orchestra* I wanted to capture the way in which specific aspects of the free fantasy can be traced in several music forms, especially in the concerto and its derived species. I explained how linking fantasy as a prelude to other forms has led to the breaking of the boundaries between them, generating the symbiosis found in Ludwig van Beethoven's two piano sonatas "quasi una fantasia" op. 27, Franz Liszt`s *Après une lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata*, Alexander Scriabin`s *Sonata-Fantasy* op. 19, or in *Fantaisie-Impromptu* and *Polonaise-fantaisie* op. 66 by Frédéric Chopin, and *Valse-fantasie* by Mikhail Glinka, respectively. Furthermore, both associating fantasy with theme and variations in Beethoven`s *Choral Fantasy* op. 80, and developing the four contrasting sections design in Carl Maria von Weber's *Konzertstück* op. 79, reveal new structural perspectives, without the implications of the sonata form and the typical three-movement layout, that converge into the shaping of concertante variations. I also approached another vital issue concerning the meanings of the polysemantic term "fantasy". Starting with the XIXth century, it could refer to a single-movement work with several sections, to a set of pieces that are independently coherent and as a whole, connected through a thematic material with cyclic features, or to single-movement works (variations, rhapsodies, *réminiscences*, illustrations, *potpourris*, paraphrases, *mélanges*) based on well-known themes from operas, dances, national songs, with or without orchestral accompaniment. In the same chapter I have included a chart that consists in concertante works for piano and orchestra consisting of theme and variations or titled *variations*, from the beginning of the XIX^{h} century until the first half of the XXth century, as an overview regarding the evolution of the species, followed by the main characteristics (structural aspects, themes, relationship between soloist and orchestra).

The next four chapters concentrate on the four selected works, in chronological order. Every chapter consists of information regarding the musical language and compositional style of the composers, details about the works' stages of conception, a thorough analysis and suggested interpretative strategies.

Variations on "Là ci darem la mano" op. 2 (1827) composed by Frédéric Chopin reflects the practice of that time to conceive variations on a theme taken from an opera, in *style brillante*, in a single-movement design with three sections. However, this piece is superior, having an original dramaturgical conception, under which the virtuoso figurations in every variation attain expressive and poetical qualities, suggesting images of a fantastic tableau. The work is comprised of three sections – a slow introduction, followed by the theme

from *Don Juan*, five variations on the theme and *Alla Polacca* finale – connected through the motivic development, making the whole piece an organic and homogenous unit.

Totentanz – Paraphrase on Dies irae (1864) by Franz Liszt represents one of the few programmatic concertante works for piano, involving musical and extra-musical symbols, philosophical and religious concepts, personifications of the themes and instruments through suggestive orchestral sonorities and timbres. In addition, the contrast between *Dies irae* and *La folia*, life and death, angelic and demonic, constitutes the triggering conflict of the dramaturgy, resembling a symphonic poem. The unique construction of the works encompasses an introduction, with the orchestral presentation of *Dies irae* theme, succeeded by the soloist theme and six variations, of which the last one represents *La folia* theme and its six unnumbered variations. The coda involves the return of the *Dies irae* theme.

César Franck`s *Symphonic variations* (1885) is considered one of his most valuable compositions and a paradigm from an aesthetic and architectonic perspective, due to the one-of-a-kind manner of unifying the three sections – introduction with two thematic articulations, the main theme resulted from the fusion of the former two with six variations and a lively finale – through cyclic form. The whole structure is based on the motivic development, which means the nucleus of the first two thematic articulations constitutes the themes that undergo further transfigurations. Moreover, the interference of the multiple variation techniques and structural principles in an organic whole, utterly articulated, suggests a liberation from the formal constraints, allowing multiple plausible interpretations.

Rhapsody on a Theme of Paganini op. 43 (1934) by Sergei Rachmaninoff is the best-known and the most extensive work of the four, containing 24 variations on the two opposite themes – *Capriccio in A minor no. 24* by Niccolò Paganini and the Gregorian chant *Dies irae*. The variations are divided in three contrasting sections, similar to the three-movement layout of the traditional concerto, and introduce a novel procedure: presenting the theme after the first variation. Although the composer was not an adherent of the program music, the piece can be considered programmatic, due to the choice of the two symbolic themes and its dramaturgy, revealed in one of the author`s letters, which contains references to the guises of the demonic, love and death in the narrative thread of the variations.

In the analysis subchapters, I highlighted the main similarities and differences between the theme in the original work and the version present in these works, the changes of characters depending on the transformations of the themes, the connections between the theme and variations, the links between variations, the procedures concerning the unification of the sections, the elements of musical language, the relationship between the soloist and the

orchestra, and the impact of the musical and extra-musical symbolism (if any) upon the characters and the dramaturgy.

The configuration of the interpretative strategies implied decoding and reproducing the music score through my personal musical interpretation, but also listening and analyzing the recordings of some of the greatest pianists. I offered technical solutions, alternative fingerings; I recommended ideas of phrasings, intonation, touch, voicing, dynamics dosage, pedaling and interaction with the orchestra. In the programmatic works, I pointed out methods of suggesting symbols, images, characters or concepts through musical interpretation, as well as analyzing the way they influence the overall atmosphere of the musical discourse. Considering the fact that the theme and variations are the key element of these works, I presented potential groupings in segments of the variations that relate to each other, creating the build-up of the climax and giving a sense of unity to the whole work.

In the section on conclusions, I emphasized the resemblance and disparities between the four concertante variations, related to their titles, structure, themes, the variation types they belong to, the elements of interference between fantasy and theme and variations, the possible programmatic affiliations, the soloist-orchestra relationship and the interpretative issues they involve. Although neither of these works explicitly refers to the "fantasy" in their title, as mentioned, "fantasy", "variations", "paraphrase" and "rhapsody" can be interchangeable, having similar meanings. Also, the kinship with the fantasy form is proven through the single-movement layout with three unified sections through various compositional techniques, the unpredictable nature that consists in improvisatory style passages, cadenzas and sudden shifts from a character to another, and the way the programmatic elements stimulate both the pianist and the listener`s imagination. Thematically, there are two directions – variations on a single theme (*Variations* op. 2) and variations on multiple themes (*Totentanz, Symphonic Variations, Rhapsody* op. 43). The nature of the themes reflects the practice of the times they were composed in: Chopin`s work has an opera theme (Mozart`s *Don Juan*), Liszt and Rachmaninoff's works have more "serious" themes (*Dies irae*, *La folia*, Paganini`s *Capriccio no. 24*), and Franck`s work was elaborated from original themes. In the four analyzed paradigms, there is a tendency of merging different variation types – ornamental and character (Chopin and Liszt), ornamental, character and free variation (Franck, Rachmaninoff).

The approach of the orchestral writing in proportion to the soloist is also found in a variety of stances, according to the mentality of the time: in *Variations* op. 2, the orchestra is completely subordinated to the soloist, with seldom dialogues and relevant interventions

occurring only in the *ritornellos* between the variations; in *Totentanz*, the orchestra is more involved, presenting the themes and contributing to the narrative thread through suggestive sonorities; in *Symphonic Variations* both interlocutors are treated equally and are collaborating; the *Rhapsody* has more complex and nuanced facets, the soloist being mostly in the spotlight but in certain situations is integrated in the orchestra, both protagonists either collaborating, either confronting each other. Even though the program is not explicit in these works, the dramaturgy based on famous and/or contrasting themes, the suggestive titles, the personification of the soloist and the instruments in the orchestra, the musical and extra-musical symbols, the descriptive nature of the musical discourse and the knowledge of the sources of inspiration, all together contribute to the narrative thread and the shaping of a fantastic tableau.

Although the overall size of these four concertante variations is significantly narrower than a conventional concerto, from an interpretative perspective they are particularly complex, having a wide spectrum of expressive attitudes developed in a reduced space, very diverse virtuoso figuration and a continuous and intense involvement of the soloist in the plot. The intricate and novel concepts that are the core of these works bring different interpretative issues in comparison with the traditional concerto, which is the reason the soloist can have an overview only commencing from the microstructure, by recognizing and comprehending the way in which the elements originating from the free fantasy, theme and variations and the concerto merge together. Also, analyzing each variation, one can determine the similarities and differences they present, how they can be grouped taking these criteria into account, and the result of these groupings in the overall conception of the work.

Given these considerations, I have come to the conclusion that the works that have been analyzed, despite their unconventional structure, can still be considered somewhat reminiscent of the traditional concerto’s three-movement layout, thanks to the three-section design and the dramaturgy resulted from unifying the variations, implying a fast-slow-fast succession of the movements. Improvisation-like passages, cadenzas and virtuoso figurations, specific to the fantasy, allow the performer to feel free to access their creative side with fewer restrictions, in order to trigger the feeling of an impromptu act.

The opinion of the musicologist Adolf Bernhard Marx regarding the fantasy, the “formless form”, being a vehicle to transcend conventional form and representing a concept that knows no laws other than itself, can be very well extended to the forms resulted from the interference of variation with fantasy, manifested in these concertante works. I hope this research will bring convincing arguments to appreciate concertante variations as innovative

concepts that deserve more attention and a thorough analysis from musicologists and pianists as well. I believe that opening towards the rediscovery of these four works and others like them would represent a gain both for the performer and the public, offering less predictable itineraries than those of the conventional concertos.

Keywords: interference, variation, fantasy, concerto, Romanticism, Postromanticism, Frédéric Chopin, Franz Liszt, César Franck, Sergei Rachmaninov